

I gränslandet mellan indie och Hollywood

– en analys av formen och dramaturgin i filmen Lost in Translation

Julia Ingo

Examensarbete

Mediekultur

2013

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Mediekultur
Identifikationsnummer:	6185
Författare:	Julia Ingo
Arbetets namn:	I gränslandet mellan Indie och Hollywood – en analys av formen och dramaturgin i filmen Lost in Translation
Handledare (Arcada):	Kauko Lindfors
Uppdragsgivare:	
<p>Sammandrag:</p> <p>Sofia Coppolas film Lost in Translation kan anses ligga i gränslandet mellan indie och Hollywood-film. Den har till synes en alternativ form samtidigt som den, på biljettförsäljningen att döma, har nått en bredare publik än den traditionella indie filmen. I det här arbetet har jag som målsättning att i första hand fastställa filmens form och sedan analysera dess berättande utgående från den klassiska dramaturgiska. Min hypotes är att Lost in Translation är ett narrativ och att den har influenser från den klassiska dramaturgin, men att det också finns element som skiljer sig från den. Dessutom undrar jag om de finns risk för att de olika hypotetiska filmformerna motverkar varandra. Som bas för min analys använder jag Bordwell och Thompsons analysmodell där filmens handling delas upp i olika segment baserat på tema, tid eller rum. I mitt resultat kommer jag fram till att Lost in Translation uppfyller narrativets definitioner kring kausalitet, tid och rum. Filmen följer också den klassiska dramaturgin till stor grad även om den saknar en stark dynamik eller en tydlig protagonist, antagonist och hjälte. Det finns ändå inga tecken på att filmens form skulle ha influerats av andra film former. I stället kunde man i fortsatt forskning koncentrera sig på man att definiera stämningsfilmen på basen av hur filmens form och stil samverkar.</p>	
Nyckelord:	Dramaturgi, Narrativ, Indie, Lost in Translation, Aristoteles, Hollywood, stämningsfilm
Sidantal:	41
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Media Culture
Identification number:	6185
Author:	Julia Ingo
Title:	In the borderland of Indie and Hollywood – analysis of the form and narrative structure of the film Lost in Translation
Supervisor (Arcada):	Kauko Lindfors
Commissioned by:	-
<p>Abstract:</p> <p>Sofia Coppola's film Lost in Translation can be seen as a film in the borderland between Indie and Hollywood. It seems to have a more alternative form while also attracting a wider audience than the traditional Indie film. In this thesis my goal is to partly define the form of the film but also to compare the film's narrative structure to the structure of the Classical Hollywood Cinema. In my hypothesis I claim that the film is a narrative and that it follows the conventions of Hollywood narrative. I also presume that there are elements that clearly differ from it. Further I want to discuss if the different hypothetical film forms have a risk of counteracting each other. I base my analysis on Bordwell's and Thompson's model where the films plot is divided into different segments based on theme, time or space. In my results I discover that Lost in Translation indeed is a narrative. It also follows the conventional narrative structure of the Hollywood film to a high degree. At the same time the film lack dynamics and the protagonist, antagonist and hero are hard to clearly define. There is however no signs of the film being influenced by other film forms. Further studies could instead concentrate on defining the film in relation to the interaction between its form and style.</p>	
Keywords:	Storytelling, Narrative, Aristotle, Indie, Lost in Translation, Hollywood, atmosphere film
Number of pages:	41
Language:	Swedish
Date of acceptance:	

INNEHÅLL

1	INTRODUKTION	7
1.1	Bakgrund	7
1.2	Ämne och motiv för ämnesvalet	7
1.3	Syfte, frågeställning och hypotes	9
1.4	Teoretisk referensram	10
1.5	Avgränsning	10
1.6	Definitioner	11
2	FRÅN NARRATOLOGI TILL DEN KLASSISKA DRAMATURGIN	13
2.1	Människans natur – grunden för narrativet.....	13
2.2	Narratologin växer fram inom litteraturen	14
2.3	Den narrativa film formen	15
2.3.1	<i>Kausalitet, tid och rum</i>	15
2.3.2	<i>Skillnaden mellan handling och berättelse</i>	16
2.3.3	<i>Narrativet i jämförelse med andra film former</i>	17
2.4	Den klassiska dramaturgin – den dominerande narrativa film teorin	18
2.5	Alternativa narrativa teorier	21
3	METOD	22
4	RESULTAT	23
5	DISKUSSION OCH SLUTLEDNING	32
	Källor	34
	Bilagor	36

Figurer

Figur 1. En taxonomi på basen av Barthes lista (Jahn 2005 §N2.2.1)	14
Figur 2. Berättelsens och handligens förhållande i en narrativ film (Bordwell & Thompson 2004 s.71).....	16
Figur 3. Den klassiska dramaturgiska kurvan (jfr Lindqvist 2009 s.34 och Granath 2002 s.104)	19
Figur 4. Freytags och Bremonds narrativa modeller (Manfred Jahn 2005 §N4.4)	21
Figur 5. Berättelsens och handligens förhållande i Lost in Translation (jfr Bordwell & Thompson 2004 s.71).....	23
Figur 6. Bob försöker diskutera med en japansk man i väntesalen (Skärmtagning från Lost in Translation 2003)	24
Figur 7. Charlotte och Bob diskuterar med varandra för första gången vid 31 min (Skärmtagning från Lost in Translation 2003).....	27
Figur 8. Fördjupningen i relationen mellan karaktärerna gestaltas med en liten gest – Bobs hand som tar om Charlottes fötter. (Skärmtagning från Lost in Translation 2003)	28
Figur 9. I vändpunkt 2 blir Bob fast av Charlotte av att ha spenderat natten med den rödhåriga sångerskan från baren. (Skärmtagning från Lost in Translation 2003)	29
Figur 10. Bob anländer till Tokyo i filmens anslag. (Skärmtagning från Lost in Translation 2003)	30

FÖRORD

Detta examensarbete är ett sätt för mig att binda ihop all den kunskap och erfarenhet jag har samlat på mig under mina tio år inom av-branschen. Jag hade redan vid en punkt gett upp tanken om att bli utexaminerad, och hade en stark tro på att jag kunde avancera inom film och tv ändå. Det tror jag fortfarande är möjligt men en examen är alltid till nytta som bevis på ens kunskaper. Mina två sista år på Arcada har varit bland de mest givande åren under hela min studietid. Man är på ett helt annat sätt mottaglig för kunskap och erfarenheter, när man har några års arbetserfarenhet och självsäkerhet i bagaget; Man vet vad man kan kräva och vilka saker man vill lära sig och det gör att studiemotivationen är hög.

Det allra bästa med mina sista studieår har ändå varit att jag slutligen upptäckt fiktionen. Jag har alltid varit en förespråkare av dokumentärfilm eftersom jag tycker att arbetssättet känns naturligare för mig. Men det jag aldrig riktigt förstod innan var, att man också kan göra fiktion på sina egna premisser. Under min slutproduktion "Kameleont" hade jag möjlighet att testa på att göra en fiktion på mitt eget sätt. Jag märkte att jag stortrivdes och jag hittade fröet till den filmstil som jag även i fortsättningen vill jobba med. Stilen och formen samt arbetsmetoderna jag är ute efter är inspirerade av Sofia Coppolas *Lost in Translation*. Det är också därför jag bestämde mig för att använda hennes film som material i mitt examensarbete.

Det var inte alls en självklarhet att jag skulle hinna slutföra alla mina studier under den utsatta tilläggsstudietiden som jag blev beviljad, men jag klarade det! Jag vill speciellt tacka min familj och speciellt min syster Emi som hjälpt mig med att reda ut mina tankar. Jag vill också tacka min sambo Mikaela och min arbetsgivare och kollegor för det stöd jag fått. Slutligen vill jag rikta ett stort tack till min vän Caroline som vandrat samma stig som jag och som lyssnat, stött och uppmuntrat mig under hela resan.

Helsingfors, April 2013

Julia Ingo

1 INTRODUKTION

1.1 Bakgrund

I augusti 2012 slutförde jag min slutproduktion *Kameleont* som jag själv regisserade och skrev manuset till. I filmen hade jag som målsättning att fokusera på en trovärdig stämning i motsats till stora dramatiska händelseförlopp. Under manusprocessen fick jag mycket kritik för att manuset inte hade tillräckligt med spänning, konflikter eller så kallad ”dramatik”. Jag tänkte att det inte spelade så stor roll vad som egentligen händer i filmen så länge skådespelarna är trovärdiga och stämningen bär berättelsen vidare. Jag hade därför väldigt svårt att förstå orsaken till kritiken; Hade man missuppfattat filmens stil och form eller hade jag misslyckats i att skriva ett fungerande manus?

Sofia Coppolas film *Lost in Translation* var en av mina största inspirationskällor när jag skapade *Kameleont*. Jag tycker att den är ett bra exempel på en film som till synes baserar sig på förväxlingar i stämningar i motsats till tydliga dramaturgiska vändpunkter och andra typiska konventioner som används i Hollywood-filmer. Man får en känsla att det händer väldigt lite i filmen, men den är fängslande ändå. Denna otypiska film väckte min nyfikenhet och jag bestämde mig därför att analysera den lite närmare.

1.2 Ämne och motiv för ämnesvalet

Berättelsen och berättandet har infiltrerat sig över allt i vårt samhälle. Narrativet som form används inte bara i filmer utan också i galashower och musikalbum; affischer och tv-reklamer. Man har insett berättelsens makt och otaliga är de som söker det hemliga receptet för att engagera, påverka och beröra sin publik. Den klassiska dramaturgin pekade ofta ut som det hemliga receptet. Den uppdagades av Aristoteles i antikens Grekland och anses fortfarande vara grundläran inom den västerländska filmkonsten.

Under de senaste tio åren har det ändå skett en förändring inom filmfältet. Gränserna mellan den traditionella Hollywood-filmen och dess konventionella berättarstruktur, och den friare Independent-filmen har suddats ut. Geoff King går så långt att han har definierat ett nytt begrepp ”Indiewood” som beskriver en film som till stilen och formen är mer alternativ men som fortfarande finansiellt och produktionsmässigt är kopplat till de stora studiobolagen i Hollywood. En Independent film behöver alltså inte längre vara så självständig och självfinansierad som man kanske kunde tro. På samma sätt är Hollywood-filmen inte nödvändigtvis så konventionell i sitt uttryck som tidigare. Utvecklingen mot mer suddade gränser uppmuntrades också av de stora filmbolagens beslut att under 90-talet grunda speciella indie-dotterbolag som fick som uppgift att producera och distribuera mer alternativa filmer (King 2010 s.15).

Distributionsbolaget Focus Features, som hör till NBC Universals medieimperium, är en av de bolag som riktar sig till den alternativa marknaden. De lanserade sin första film, den Oscar-belönande filmen *The Pianist* regisserad av Roman Polanski, år 2002. Filmen blev en succé för bolaget. Året där på var det dags för Sofia Coppolas *Lost in Translation* som enligt King blev något av Focus Features talisman (King 2010 s.15).

Lost in Translation kan klassas som en Indiewood-film enligt Kings definition. Den producerades enligt indie-genrens traditioner med ett relativt litet team och måttlig budget. Regissören Sofia Coppola använde en guerillalik approach vid inspelningen och flera scener spelades in improviserat utan varken inspelnings lov eller trafikledning. Även filmens finansiering skiljer sig från den traditionella Hollywood-filmen. Filmen sökte ingen produktionsfinansiering utan fick sina produktionsmedel genom att sälja distributionsrätter till olika distributörer runt om i världen. Filmen presenterades till Focus Features, som köpte den inhemska distributionsrätterna, först när filmen redan var klar. Detta var troligen en sätt för filmskaparna att säkra sin ensambeslutanderätt under produktionen. (King 2010 s.10-13).

Lost in Translation nådde däremot en mycket bredare publik än vad som kunde förväntas av en indie film. Den blev enligt många mått en publiksuccé. Enligt Boxoffice-mojo.com tjänade filmen in närmare 120 miljoner US dollar som är trettio gånger mer än produktionens ursprungliga budget (se boxofficemojo.com) (jfr imdb.com). Filmen

belönades också med sammanlagt 82 priser runt om i världen. På The Academy Awards år 2004 fick filmen fyra nomineringar och den vann en Oscar statyett för bästa manus (se imdb.com). Det är med andra ord av stort intresse att analysera dessa så kallade Indiewood-filmer, eftersom de till synes har lyckats kombinera det bästa av två världar – ett unikt uttryck med ett lättillgängligt berättande som attraherar en bredare publik.

1.3 Syfte, frågeställning och hypotes

Både i Gottschalls, Bordwell och Thompsons böcker understryker man människans behov av att definiera en form. Att hitta en form eller en klar logik för det vi gör är en förutsättning för att vi ska kunna studera, jämföra eller förstå oss själva och det som händer omkring oss. I filmvärlden är formen ett sätt att kategorisera filmer, där varje form har sina egna konventioner (se Bordwell & Thompson 2004 s.52-53). I fall Independent- och Hollywood-filmgenrernas gränser har suddats ut skulle man också kunna tro att filmformerna har ändrats och blandats. Den narrativa filmen kanske har fått influenser av den associativa och vice versa. Därför tycker jag att det är aktuellt att försöka definiera en films form och struktur.

Mitt syfte med detta arbete är inte att värdera en film form högre än en annan utan att understryka vikten av att som filmskapare vara medveten om vilka film former och traditioner man arbetar med. På så sätt är man medveten om sina konstnärliga val och kan avgöra vilken kritik som är legitim. För att öka min egen medvetenhet har jag i detta examensarbete valt att analysera *Lost in Translation*, som till synes är uppbyggd enligt en alternativ form, utgående från den narrativa film formens konventioner. I mitt arbete söker jag efter svar på följande frågeställningar: På vilket sätt följer alternativt bryter *Lost in Translation* den klassiska dramaturgiska teorin? Kan man överhuvudtaget fastställa att *Lost in Translation* har en narrativ film form? Finns det indikationer på att filmen har element från andra film former och finns det i så fall en risk av att de olika formerna motverkar varandra?

Min hypotes är att *Lost in Translation* är ett narrativ och att den är influerad av det klassiska narrativa film berättandet och att den i stort sätt baserar sig på den. Samtidigt tror jag att det finns element som klart stilistiskt och formellt bryter mot den narrativa tradit-

ionen, och att filmen därför kan ses ha ett unikt eller alternativt uttrycksätt. Huruvida en blandning av former har risk att motverka varandra återkommer jag till i mina slutsatser.

1.4 Teoretisk referensram

Den breda Independent-, Indie- och Hollywood -sektorn diskuteras ingående i många av Geoff Kings böcker. Han medverkade också i bokserien *American Indies* som analyserar amerikanska indiefilmer från början av 2000-talet. King menar att även om det finns ett stort intresse för den alternativa sektorn så finns det väldigt lite forskning inom utvecklingen från Independent till Indie under det senaste tjugo åren (King 2010). Den klassiska Hollywood-filmen har däremot länge varit ett populärt forskningsobjekt. David Bordwell och Kristin Thompson hör till de mest etablerade och produktiva forskarna inom den sektorn. Bordwells och Thompsons böcker används också som studielitteratur inom filmutbildningen runt om i världen och *Film Art: An Introduction* kan anses vara en av grundstenarna inom filmlitteraturen.

1.5 Avgränsning

I min analys kommer jag att koncentrera mig på den narrativa och dramaturgiska uppbyggnaden i filmen *Lost in Translation*. Jag kommer också att tangera filmens stilistiska val eftersom stilen och formen samverkar och inte kan analyseras fristående från varandra (Bordwell & Thompson 2004 s.175). Jag kommer däremot inte att ta ställning till hur filmen uppfattas av eller påverkar publiken. Jag kommer inte heller att värdera de dramaturgiska elementen utan jag använder dem endast som verktyg för analysen. I detta arbete kommer jag inte heller göra någon direkt jämförelse mellan den narrativa filmen och andra film former. Inom narrativ teori finns många delområden men i detta arbete kommer jag främst att hålla mig till de dominerande grundprinciper som uppbyggades av Aristoteles och som sedan tillämpats och utvecklats i den västerländska filmtraditionen i Hollywood.

1.6 Definitioner

Den klassiska dramaturgin – Med den klassiska dramaturgin menar jag den klassiska narrativa teorin som baserar sig på Aristoteles helhet med tre akter. Hollywood-filmer är ofta uppbyggda enligt den klassiska dramaturgin. Bordwell & Thompson använder det motsvarande engelska begreppet ”The Classical Hollywood Cinema.”

Film typ – Filmer kan definieras och organiseras enligt filmtyper som baserar sig på kunskapen om hur det är gjorda. Exempel på film typer är t.ex. fiktions-, dokumentär och animationsfilm.

Film genre – Film genres är ett sätt för konsumenterna att definiera, organisera och hitta filmer som de vill se. Action, drama, komedi och sci-fi är exempel på genres. Olika genres kan också ha otaliga undergenrer. En action film kan till exempel också klassas som en triller eller en gangster film (Bordwell & Thompson 2004 s.126).

Film stil – Filmens stil är de konstnärliga lösningarna som filmen som medium tillåter. Filmens stil består av följande delar: mise-en-scene, cinematografi, klipp och ljud (Bordwell & Thompson 2004 s.175).

Filmens form – Med filmens form avser jag filmens uppbyggnad. Film form kan vara associativ, retorisk, kategorisk, abstrakt eller narrativ. De flesta fiktions filmer har en narrativ form. Filmens form och stil samverkar och överlappar ofta varandra.

Hollywood-film – Med Hollywood-film menar jag den klassiska filmgenren som utvecklats i de stora studiobolagen i Hollywood. Hollywood-filmen har en narrativ form och har som målsättning att nå den stora publiken. Hollywood-genren använder den klassiska dramaturgiska strukturen men definieras även av stilistiska och produktionsmässiga definitioner. En av Hollywood-filmens största dramaturgiska konventioner är det lyckliga slutet. Hollywood-filmgenren har precis som andra genrer ingen exakt vetenskaplig gränsdragning.

Independent-film – Independent-filmer anses traditionellt vara de filmer som produceras fristående och helt utan finansiering från de stora studiobolagen i Hollywood. Enligt King kan en Independent-film visserligen säljas men först efter att hela filmen är klar. Independent begreppet används ofta i samband med de äldre filmerna från 80 och 90-talet när klyftan mellan de fristående och de studiofinansierade filmerna var större.

Indie-film – Indie-film som begrepp uppkom när Independent-filmerna inte längre var så fristående från de stora filmstudiobolagen som tidigare. Indie-film är ett begrepp som i större grad beskriver filmens stil i kontrast till produktionsmässiga aspekter. En indie-film kan anses ta större friheter i frågan om stil och form jämfört med den konventionella Hollywood-filmen. Indie-filmen är därför ofta nischad till en snävare publik.

Indiewood – Indiewood är ett begrepp av Geoff King som beskriver en film som är en blandning av Indie och Hollywood. En Indiewood-film kan till exempel ha indie stil och samtidigt vara finansierad av de stora filmbolagen.

Narratologi – är läran om berättandet. En stor del av teorierna inom narratologi härstammar från litteraturen och utvecklades av bl.a. Propp, Todorov, Barthes och Bremond i början på 1900-talet.

Narrativ – Ett narrativ är det som vi menar med en berättelse eller som Bordwell och Thompson uttrycker det: ”en kedja av händelser som står i orsak-verkan till varandra och som sker i tid och rum.” Motsatsen till ett narrativ kan vara en abstrakt dikt eller en associativ konstfilm (2004 s.69).

Stämningsfilm – I det här arbetet använder jag stämningsfilm som en term för en filmstil där filmens händelseförlopp och dramatik sker på ett mer underliggande psykologiskt plan, och där bilden, ljudet och skådespelararbetet kan beskrivas som poetiskt realistiskt. Stämningsfilmen kännetecknas också av ett lugnt bildberättande och har ställvis en så gott som dokumentär inspelningsmetod. Sofia Coppolas alla långfilmer kan sägas vara stämningsfilmer.

2 FRÅN NARRATOLOGI TILL DEN KLASSISKA DRAMATURGIN

I detta kapitel kommer jag att behandla narrativets historia och viktigaste koncept. Jag börjar från dramat i antikens Grekland och rör mig sedan genom historien via litteraturen till de teorier som numera dominerar den moderna narrativa filmen i dag. I min genomgång strävar jag också efter att nämna några alternativa narrativa teorier för att påvisa att det trots allt inte finns bara en "sanning", som skolböckerna ofta insinuerar.

2.1 Människans natur – grunden för narrativet

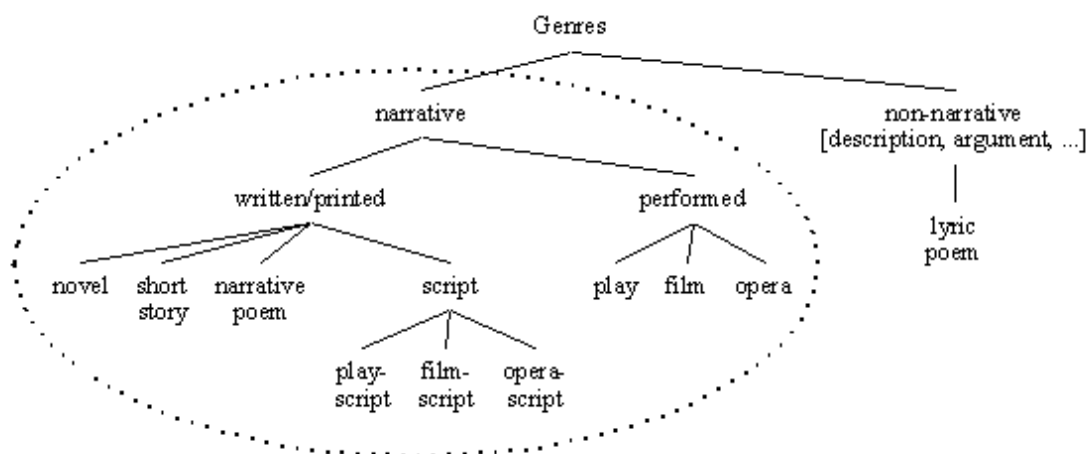
Sedan urminnes tider har människor berättat historier för varandra runt lägerelden. I boken *The Storytelling Animal* beskriver Jonathan Gottschall människan som ett "berättande djur" (Gottschall 2012). Han anser att människan inte skulle överleva utan berättelser eftersom minnet, inläringen och bearbetningen av känslor baserar sig på kunskapen att skapa och återskapa berättelser. Även Bordwell och Thompson beskriver narrativet som en del av människans natur (se 2004 s.68).

Det finns flera exempel på hur berättelsens struktur uppkommit från människans biologiska och psykologiska förutsättningar. Redan det antika grekiska dramat, som anses vara ursprunget till all film och teater, hade som mål att locka en så stor publik som möjligt. På 300-talet f.kr uppförde man dramat som en del av en tävling, där vinnaren utsågs på basen av publikens reaktioner (Lindqvist 2009 s.22). På samma sätt bygger filmindustrin i Hollywood på att maximera publikmängden och vinsten. Produktionsbolagen söker efter det så kallade "hemliga receptet", och forskningen går het för att hitta formeln till att producera filmer som lockar den stora publiken. Man kan med andra ord säga att den narrativa traditionen bevisligen är i stark kontakt med människans biologiska och psykologiska förutsättningar. Men precis som människan själv, är berättelsen en komplicerad kombination av funktioner och strukturer som inte kan simplificeras i ett entydigt hemligt recept.

2.2 Narratologin växer fram inom litteraturen

Även om grunden till narratologin kan hittas redan i Aristoteles skrifter uppfattas de ryska formalisterna och strukturalisterna som grundarna av den moderna narratologin (se [Wikipedia Narratology](#)). Till formalisterna hörde bland annat Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, Roland Barthes och Claude Bremond som alla hade sina egna narrativa intresseområden (se [Wikipedia Narratologi](#)).

Även om den klassiska dramaturgin i filmer baserar sig på narrativ teori inom litteratur finns det en tydlig skillnad mellan de olika formerna. I figuren nedan kan man se en taxonomi av Manfred Jahn som visualiserar förhållandet mellan de olika narrativa genrerna enligt Barthes.



Figur 1. En taxonomi på basen av Barthes lista (Jahn 2005 §N2.2.1)

Filmen hör, till skillnad från den skrivna berättelsen, till det som Jahn kallar för *performed narrative* det vill säga uppförd narrativ. Filmen precis som teatern skapas med andra ord alltid i förhållandet till en publik och med målsättning att locka tittare och att uppehålla deras intresse under hela verket. En av de första som dokumenterade denna lära, var Aristoteles och hans teorier som fortfarande står som grund för narratologin och den narrativa film formen.

2.3 Den narrativa film formen

Den narrativa formen är den ledande formen i Hollywood -filmer. Filmens form skall däremot inte förväxlas med filmens typ, genre eller stil. Fritt översatt definierar Bordwell och Thompson filmens form som ett specifikt system av mönstrade relationer som vi uppfattar i ett konstverk (2004 s.66). Filmens form kan ses som en kombination av koder som ger tittaren information om hur filmen bör läsas. En narrativ film kan beskrivas som en film där man olika händelser står i klar orsak och verkan förhållande till varandra. Man förutsätter också att det händer någon slags utveckling i en karaktär eller i ett händelseförlopp. Bordwell och Thompson definierar narrativet enligt följande.

We can consider a narrative to be *a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space*. A narrative is thus what we usually mean by the term *story* [...] Typically, a narrative begins with one situation; a series of changes occurs according to a pattern of cause and effect; finally, a new situation arises that brings about the end of the narrative. (Bordwell & Thompson 2004 s.69)

Enligt Bordwell och Thompson är görs definitionen av narrativet i första hand i kausalitet, tid och rum.

2.3.1 Kausalitet, tid och rum

För att en berättelse skall verka logisk och skapa en framåtrörelse måste läsaren ha ett begrepp det kausala förhållandet mellan karaktärerna och händelserna. I följande exempel ser vi skillnaden mellan händelser och händelser som är i förhållande till varandra:

Exempel 1: Robin promenerar. Ett träd faller. Malin röjer.

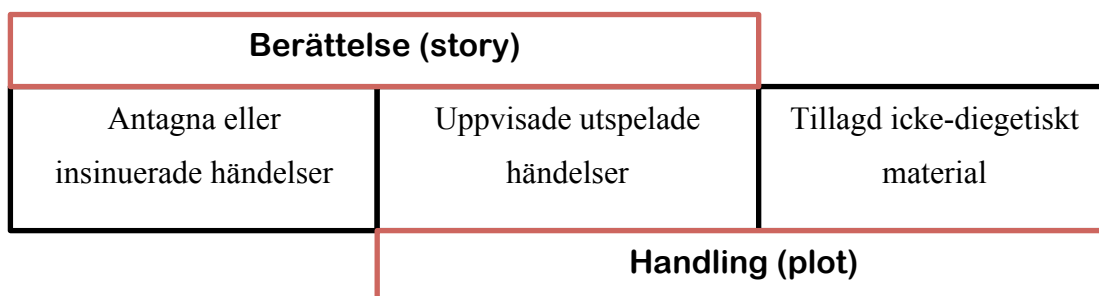
Exempel 2: Malin röjer så att ett träd faller på Robin som promenerar förbi.

I det första exemplet kan man uppfatta att de olika händelserna sker helt skilt från varandra. Robin kanske promenerar i New York på 1800-talet, Malin röjer i sin trädgård i Sibbo just nu och ett träd faller på Island under medeltiden. Det första exemplet saknar med andra ord en tydlig koppling mellan de olika händelserna i frågan om kausalitet, tid och rum. I det andra exemplet får vi en tydlig bild i huvudet av hur händelseförloppet utvecklas. Malin är orsaken till att ett träd faller på Robin. Vi vet att alla tre händelser finns i samma tid och rum eftersom de påverkar varandra. Vi vet också i vilken ordning

händelserna sker. Malin röjer först så att ett träd kan falla och Robin måste gå under trädet precis när det faller för att det skall kunna falla på honom. Exempel 2 kan med andra ord definieras som ett mini-narrativ. För att definiera en narrativ form för en film bör man med andra ord analysera kausaliteten. (jfr Jahn 2005 §N4.2)

2.3.2 Skillnaden mellan handling och berättelse

Ett av de viktigaste koncepten som används i narrativ analys är skillnaden mellan *berättelse* och *handling*. I litteraturvetenskapen används termen *diskurs* i stället för *handling*. Handlingen är det som utspelar sig mellan olika karaktärer i en film. Allt det som karaktären i filmen hör, ser och gör ingår i handlingen. Filmens handling kan vara samma som filmens berättelse men de kan också ha punkter där de skiljer sig. Filmens berättelse utsträcker sig oftast över ett längre tidsspänn än handlingen. Om filmen berättar om en karaktärs uppväxt utan att uppväxten direkt utspelar sig i filmen, har filmens berättelse börjat innan själva handlingen. Förhållandet mellan handling och berättelse visualiseras i följande figur.



Figur 2. Berättelsens och handlingens förhållande i en narrativ film (Bordwell & Thompson 2004 s.71)

Musik, text eller andra element som i filmen används som icke-diegetiskt material, sådant som karaktärerna inte själv hör eller ser men som gör att tittaren får mer kunskap, hör till filmens berättelse. (Bordwell & Thompson 2004 s.71)

2.3.3 Narrativet i jämförelse med andra film former

I detta kapitel beskriver jag vilka andra film former som finns till förfogande och hur de förhåller sig till den narrativa formen. Genom jämförelsen hoppas jag att kunna ytterligare påvisa den narrativa formens särdrag.

Till skillnad från den narrativa film formen behöver kategorisk, retorisk, abstrakt eller associativ film inte vara uppbyggd enligt en orsak-verkan kedja. *Den kategoriska film formen* bygger i stället på att presentera en viss kategori. En naturfilm, en reseskildring eller en film som på ett annat sätt presenterar ett ämne kan ha en kategorisk form. I vanliga fall börjar den kategoriska filmen med en presentation av subjektet. Utvecklingen i den kategoriska filmen baserar sig till skillnad från den narrativa filmen t.ex. på en förflyttning från den lilla till det stora, det lokala till det nationella eller från det privata till det offentliga (Bordwell & Thompson 2004 s.134). Fördelen med att använda denna film form är enligt Bordwell och Thompson att filmen lätt kan bli repetitiv. Utmaningen är att hitta sådana variationer i perspektiv som gör att tittaren hela tiden tvingas se filmen med nya ögon.

Den retoriska filmen har som uppgift att övertyga. I början av filmen presenteras en åsikt som man sedan argumenterar för under filmens gång. Den retoriska film formen används speciellt i reklamfilmer. Utmärkande för den retoriska filmen är det direkta tilltalet till och strävan att övertyga publiken: ”Vi vill att just du som tittar på filmen tänker och gör så här”. Den kategoriska filmen består oftast av en subjektiv åsikt eller ideologi. Den behöver med andra ord inte ha någon slags vetenskaplig grund. I stället kan filmmakaren argumentera genom att försöka beröra publiken på ett emotionellt plan. En tvättmedelsreklam kan t.ex. visa en liten pojke som mår väldigt dåligt av ett tvättmedel som han ger honom utslag. Man tycker synd om pojken och får en känsla av att man hellre köper ett tvättmedel som pojken inte ska må dåligt av. Filmen strävar också till att tittaren skall göra ett val som förbättrar eller förändrar dennes vardag. ”Om du köper detta tvättmedel kommer din son aldrig mera att få utslag och du kommer att känna dig som en bättre mamma”.

Den abstrakta film formen skiljer sig ganska mycket från de ovanstående formerna. Den strävar att tilltala människan på ett estetiskt plan. Enligt Bordwell och Thompson stöder sig uttrycket i en abstrakt film på former, färger, storlekar och rörelser i både ljud och bild (2004 s.147-148). Uppbyggnaden av en abstrakt film baserar sig på olika teman eller variationer. Till skillnad från den narrativa filmen behöver den abstrakta filmens former och färger inte ge oss någon praktisk information. I stället tillåts vi som tittare att observera elementen som det är, fristående från en klar mening. (2004 s.150)

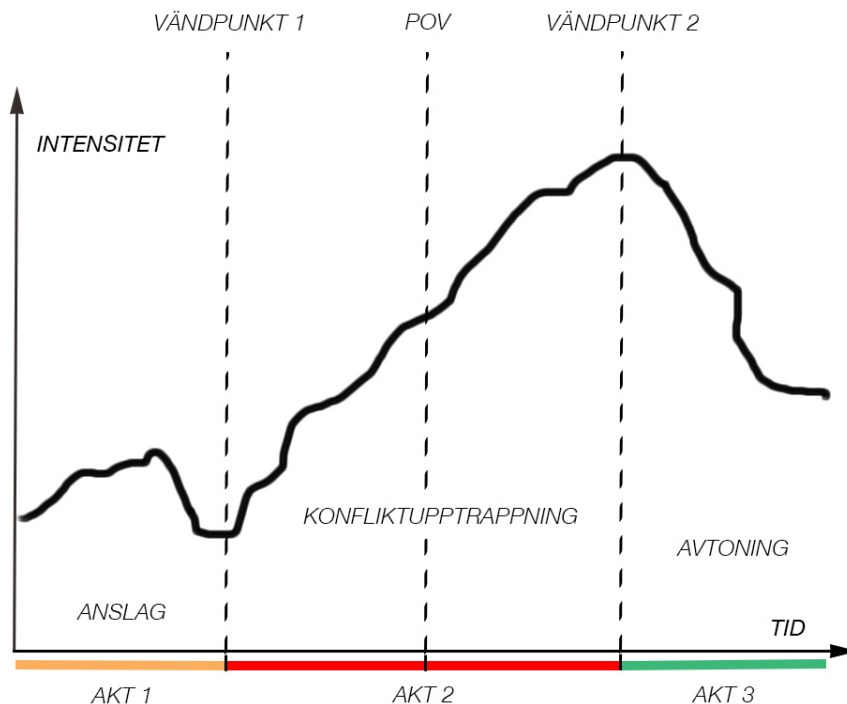
Den associativa film formen används ofta i experimentella filmer. Dess berättande baserar sig på att kombinera bilder, som till synes inte har något logiskt samband, till en helhet. Filmens uppbyggnad tvingar därmed tittaren att tänka associativt och söka efter tanken som binder i hop elementen. Man kan jämföra den associativa film formen med en metafor, där man illustrerar en tanke med hjälp av vilt fristående element. Till skillnad från den narrativa film formen behöver den associativa filmen ha varken kausalitet, karaktärer eller en uppfattning om tid eller rum. (2004 s.154-156)

2.4 Den klassiska dramaturgin – den dominerande narrativa film teorin

Genom att analysera de vinnande dramerna i de antika dramatävlingarna formulerade Aristoteles en teori som vi i dag kallar för den klassiska dramaturgin (se Lindqvist 2009 s.22-23). Det som Aristoteles upptäckte under sin kartläggning var att berättelsen måste vara ”hel”. Han formulerade sin upptäckt enligt följande:

Helt är det som har början, mitt och slut. En början är det som inte nödvändigt följer något annat, men efter vilket något annat naturligen är, eller händer. Ett slut är däremot det som naturligen följer efter något annat, antingen nödvändigt eller för det mesta, men efter vilket inget annat följer. Mitt är det som både följer efter något annat och följs av något annat.(Lindqvist 2009 s.23)

Det som Aristoteles formulerade var med andra ord kausaliteten och att en berättelse består av tre akter: en början, ett mitt och ett slut. I filmsammanhang brukar den klassiska dramaturgin visualiseras som en graf där den horisontella linjen står för tiden och den vertikala för intensiteten.



Figur 3. Den klassiska dramaturgiska kurvan (jfr Lindqvist 2009 s.34 och Granath 2002 s.104)

Enligt den klassiska dramaturgin börjar berättelsen i expositionen i Akt 1 som består av anslag och presentation. Anslagets uppgift är att rycka med tittaren i berättelsen och väcka intresse för hur berättelsen fortsätter. Här presenteras berättelsens tema, stil, form, miljö, tid och huvudsakliga karaktärer. Expositionens funktion är att delge tittaren de verktyg som denne behöver för att läsa filmen.

Akt 1 övergår sedan i akt 2 i den första vändpunkten. Här börjar berättelsen ta fart och konflikten presenteras. I vändpunkt ett blir berättelsens och protagonistens, den som vi följer i filmen, målsättning klar. Under hela akt 2 fördjupas och kompliceras konflikten. Här gäller det att bygga upp förväntningar som sedan antingen befrias eller förkastas. Själva spänningen i berättelsen ligger också just i förväntningarna som kan byggas upp delvis genom karaktärerna och förståelsen för karaktärens behov, intressen och värderingar. Delvis genom att bygga upp oväntade vändningar i historien, där någonting inte visade sig vara det man trodde. En klassisk detektivfilm följer t.ex. en detektiv och dennes utredningar om vem som är mördaren. Där byggs spänningen upp på att tittaren vill

få reda på vem som är mördaren. Filmmakaren kan då avsiktligt föra publiken på villavägar och låta den förstå att det var hushållerskan när det slutligen visar sig vara chauffören. Enligt den klassiska dramaturgin skall huvudkaraktären utsättas för tre konflikter av vilket den sista är filmens huvudkonflikt. Konfliktupptrappningen i akt 2 kulminerar sedan i konfliktlösningen i vändpunkt 2. I vändpunkt 2 övergår berättelsen i akt 3 där vi får veta hur det går för detektiven och vem som slutligen var mördaren. Efter konfliktlösningen avtonas berättelsen och publiken får vila i resultatet en stund innan berättelsen avslutas. (Granath 2002 s.104-114)

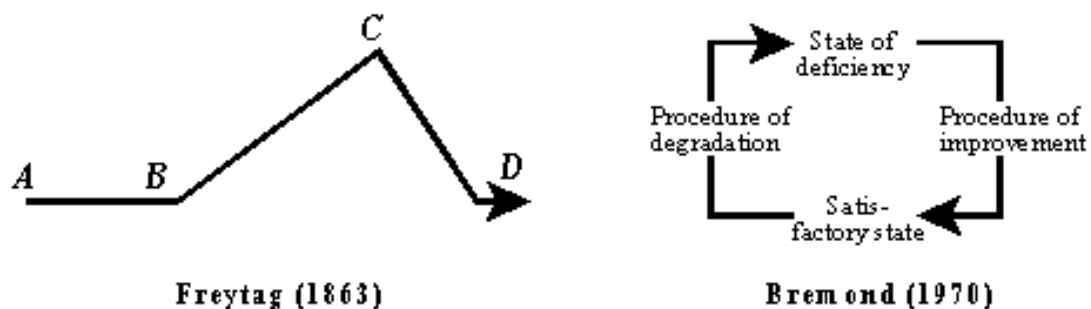
Den klassiska dramaturgin förutsätter att vi i berättelsen följer en huvudkaraktär. Denna karaktär kallas ofta *protagonisten*. Protagonistens väg genom filmen motverkas av en annan karaktär som kallas för antagonisten. *Antagonisten* är den som driver protagonisten att agera. I detektivexemplet skulle mördaren klassas som antagonisten, efter som det är han som driver detektiven till sitt arbete. Antagonisten är också den som har överläget i största delen av berättelsen. Han skapar konflikter och kaos som protagonisten sedan måste lösa. Antagonisten behöver inte vara en människa utan kan likväl vara en naturkatastrof, ett djur eller en farlig organisation. Till sin hjälp för att bekämpa antagonisten har protagonisten ofta en hjälte. *Hjälten* representerar förebilden och idolen i berättelsen. Hjälten är lika stark som antagonisten och kan strida mot denne. Hjälten är ofta allsmäktig och vi vet som tittare att han oftast klarar sig. Genom att ge hjälten svagheter kan vi öka spänningen i berättelsen. (Granath 2002 s.79-80)

Den klassiska dramaturgin strävar efter att skapa så mycket intensitet och dynamik som möjligt för att upprätthålla tittarens intresse under hela berättelsen. I filmen använder man också stilistiska val för att understryka eller stöda den dramaturgiska formen. Det är med andra ord inte bara genom berättelsen och handlingen man skapar filmens förväntningar utan även genom t.ex. bilder, ljud och ljus (Bordwell & Thompson s.175). Att skapa spänning genom bildval är speciellt vanligt inom skräckfilmen där man ofta låter tittaren veta mera än vad karaktären vet. I en bild kan förövaren avslöjas bakom huvudkaraktären och då väntar publiken med spänning på att se när karaktären själv upptäcker förövaren.

2.5 Alternativa narrativa teorier

I detta kapitel vill jag kort presentera några alternativa narrativa teorier i hopp om att förtydliga definitionen på den klassiska dramaturgin. Jag kommer först att behandla teorier som utvecklats inom litteraturen och sedan övergå till de teorier som utvecklats inom filmen.

Från Aristoteles teori utvecklade den romerske kritikern Horace på 80 f.Kr. en ny teori som bestod av fem akter. Detta blev också grunden till den fem akts modell som Gustav Freytag utvecklade på 1860-talet (se Wikipedia Dramatic structure) (jfr Jahn 2005 §N.4.4). Freytags pyramidmodell gick ut på att berättelsen kan ställas upp i fem delar: A, B, C och D. A till B representerar anslaget, B punkten var konflikten presenteras, B till C upptrappningen av konflikten, C klimaxet och C till D nedtrappningen och avslutningen (Jahn 2005 §N.4.4).



Figur 4. Freytags och Bremonds narrativa modeller (Manfred Jahn 2005 §N.4.4)

Claude Bremond däremot utvecklade på 1970 -talet en alternativ cykelmodell med fyra lägen. Enligt Bremond börjar berättelsen i ett tillfredsställande läge, utvecklas via en försämring till ett läge av otillfredsställelse och återgår sedan genom en förbättring till det tillfredsställda läget. Alternativt kan berättelsen också enligt Bremond börja vid det otillfredsställda läget och sedan sluta i tillfredsställning. Bremonds modell framhäver på samma sätt som Aristoteles klassiska drama, det så kallade lyckliga slutet. Bremond anser att berättelsen alltid bör sluta i ett läge av tillfredsställelse.(Jahn 2005 §N.4.4)

Det finns även teoretiker som vill uppdelat narrativet i ännu fler delar. I *The Writer's Journey* argumenterar Christopher Vogler för en modell med tolv olika steg. Alternativt anser John Truby att man kan slopa den narrativa modellen med tre akter helt och hållet. Han förespråkar i stället ett koncept som består av 22 olika steg. Efter att ha blickat över Voglers och Trubys teorier har jag benägenheten att hålla med Lindqvist om de flesta teorier trots allt baserar sig på den klassiska narrativa strukturen med tre akter. (Se Lindqvist 2009 s.58-62)

3 METOD

För att ta reda på om filmen *Lost in Translation* har en narrativ form kommer jag först att analysera filmen utgående från den narrativa film formens definitioner: kausalitet, tid och rum. Jag kommer sedan att göra en kvalitativ dramaturgisk analys av filmen för att ta reda på i fall filmen har element som följer alternativt bryter den klassiska dramaturgiska teorin. Som bas för min analys kommer jag att använda en segmentering av filmens handling. Jag tillämpar den segmenteringsmodell som Bordwell & Thompsons använder som bas för analysen av *Citizen Kane* i boken *Film Art: An Introduction* (jfr 2004 s.423). I segmenteringen delar jag upp filmens handling i 26 olika sekvenser som uppstår på basen av tid, plats eller tema. Filmens segmentering finns som bilaga.

4 RESULTAT

Filmen *Lost in Translation* visade sig ha många element som hör till den narrativa film formen. Berättelsen i filmen sträcker, som i de flesta narrativa filmer, längre bak i tiden än handlingen. Där själva handlingen börjar, när Bill Murrays karaktär Bob anländer till Tokyo, har redan en stor del av berättelsen hänt. Det att Bob gift sig, glömt sin sons födelsedag och skådespelat i flera kända filmer; att Charlotte som spelas av Scarlett Johansson också gift sig, blivit utexaminerad från college och bevisligen fått vänner i Tokyo; är information som inte utspelar sig i själva handlingen. Karaktärernas historia är alltså en del av berättelsen och hjälper publiken att förstå karaktärernas motiv, behov och strävan.

Det finns också några insinuationer på händelser där man berättar mer till publiken än vad som sker i handlingen. När Bob vaknar och hör sångerskan i duschen, insinueras det att Bob har varit otrogen med sångerskan även om det aldrig visas i filmen (se Bilaga 1: 22a). Handlingen i filmen följer däremot berättelsen under hela filmen. Det finns t.ex. inget icke-diegetiskt material som skulle bevisa motsatsen. Man kan också säga att filmens berättelse och handling slutar på samma ställe, eftersom man efter sista scenen inte har en uppfattning om eller hur berättelsen fortsätter. Upplagd i en tabell kunde det se ut så här:

Berättelse (story)	
Bobs historia Charlottes historia	Bob träffar Charlotte, Bob mistar Charlotte, Bob får Charlotte
Handling (plot)	

Figur 5. Berättelsens och handligens förhållande i *Lost in Translation* (jfr Bordwell & Thompson 2004 s.71)

Man kan också hitta många exempel på kausalitet i *Lost in Translation*. Filmens händelseförlopp följer en tydlig linje där varje händelse leder filmen vidare till en annan händelse. Ett exempel på kausalitet finns i följande händelseförlopp: Charlottes man åker på

jobb och lämnar henne ensam på deras hotellrum. Hon bestämmer sig för att spendera sin tid med att dekorera rummet. När Charlotte dekorerar slår hon foten i sängkanten vilket uppkommer i en diskussion vilket leder till att Bob slutligen tar henne till sjukhuset där Bob och Charlottes relation fördjupas.

Man kan också hitta händelseförlopp med omvänd kausalitet. Ett exempel på omvänd kausalitet är Bobs likgiltighet och missnöje, som steg för steg nystas upp. I början får vi bara en uppfattning om att han verkar missnöjd. Sen får vi veta att han har en familj i USA och att han glömt sin sons födelsedag. Senare får vi också veta genom en diskussion med Charlotte att han inte alls vill vara i Tokyo, utan att det är hans manager som tvingat honom eftersom reklamjobben lönsamma. Bob själv vill hellre vara hemma i USA med sin familj och göra teater.

Det finns också exempel på scener den kausala utvecklingen inte är lika tydlig. I scenen som utspelar sig i väntsalen på sjukhuset i punkt 15b (se bilaga 1) sitter karaktären Bob och väntar på Charlotte när hon blir undersökt av doktorn.



Figur 6. Bob försöker diskutera med en japansk man i väntsalen (Skärmtagning från Lost in Translation 2003)

I scenen sker ett komiskt möte när Bob försöker diskutera med den japanska mannen bredvid honom. De två männen för en lång diskussion på olika språk och i bakgrunden ser man två damer som skratta åt den absurda diskussionen.

Scenen i väntsalen verkar inte ha någon direkt koppling till handlingen och påverkar till synes inte huvudkaraktärens utveckling i filmen. När man börjar analysera scenen närmare visar det sig ändå att scenen kan tänkas fördjupa huvudkaraktärens känsla av ensamhet eller alienation och vi ser också hur han sin vana trogen bemöter den med humor. Om man ser på vilka scener väntsalens scen omges av, kan man också säga att den har en logisk placering i tid och rum. I scenerna innan för Bob Charlotte till sjukhuset och i scenerna efter blir Charlotte undersökt av doktorn och de går tillsammans tillbaka till hotellet (se Bilaga 1 punkt 15a-15d).

Om man går vidare och analyserar tidsuppfattningen i filmen kan man märka att filmen handling sträcker sig över en tid på en dryg vecka. Även om filmen följer en relativt kronologisk ordning så har man stilmässigt valt att hoppa fritt i tid och rum. Man använder sig mycket av parallellklipp vilket gör att tittaren upplever att händelser sker samtidigt. Under många scener följer vi t.ex. Charlotte och Bob parallellt där de spenderar tid ensam på sina hotellrum. En tydlig parallellism används också i punkt 9e (se bilaga 1) där Bob och Charlotte sitter i respektive hotell rum och tolkningsvis ser på samma tv-program. På detta sätt understryker man känslan av att Charlotte och Bob är i samma situation. Detta kan också anses vara orsaken till att Charlotte och Bob, trots livssituationen och ålderskillnaden har en möjlighet att mötas på ett emotionellt plan senare i filmen.

Den finns några exempel av tidsupprepningar i filmen. En återkommande scen är när Charlottes man packar i väg och lämnar Charlotte ensam på hotellrummet. För varje gång blir känslan av övergivenhet och ensamhet starkare vilket också leder till att tittaren börjar i fråge sätta lyckan i hennes äktenskap. Upprepning används också i Bobs fall till exempel när han jobbar i flera whiskey-reklamer. Den första gången verkar Bob mest förvirrad och har svårt att förstå vad som förväntas av honom som skådespelare eftersom alla talar japanska i teamet. När han sedan återvänder för att göra en till reklam, är han inte lika förstående mer. Bobs frustration har tydligt ökat och understryks

av att han strider med sin manager i telefon och säger att han inte vill ha fler jobb utan att han i stället vill åka hem med det samma.

Om man sedan går vidare till att analysera filmen ur den klassiska dramaturgins perspektiv, kan man göra följande upptäckter. I enlighet med den klassiska dramaturgin börjar *Lost in Translation* med en presentation av karaktärerna och temat i filmen. Bob Harris, som spelas av Bill Murray, anländer till Tokyo. Hans japanska värdar möter honom på hotellet och det visar att han är en respekterad man som kommit till staden för att jobba. Lite senare träffar Bob två unga män som känner igen honom i baren. Det visar sig att Bob är en stor filmstjärna. Vi får också veta om att han glömt sin sons födelsedag och att han har en fru som håller på att renovera deras hus hemma i USA. Under de första minuterna får vi veta väldigt mycket om Bobs bakgrund, nationalitet, familj, position i samhället och hur han förhåller sig till den. Samtidigt lär vi känna den andra huvudkaraktären Charlotte som spelas av Scarlett Johansson. Charlotte ligger sömnlös om nätterna medan hennes man snarkar. Hennes man visar sig vara en känd fotograf på en arbetsresa i Tokyo och Charlotte försöker hitta på saker att göra för att få tiden att gå. Vi uppfattar ganska snart att både Bob och Charlotte är otillfredsställda i sin situation.

Filmens anslag tyder på att ett möte kommer att ske i filmen men vi vet fortfarande inte på vilket plan de kommer att mötas. Vi vet inte om det kommer att bli en film som handlar om kärlek, vänskap, eller om ett möte mellan två främlingar eller alla tre. Däremot presenteras filmens genomgående stil och stämning genom långa tagningar och snabba byten i tid och rum. Detta skapar förväntningar och ger tittaren vissa indikationer på hur filmen bör läsas.

Efter det första mötet mellan Bob och Charlotte i hissen (se bilaga 1 punkt 2b) går man vidare med att fördjupa tittarens kunskap om de två huvudkaraktärerna. Man vill understryka deras känsla av vilshenhet. I Bobs fall följer en lång scen där han jobbar på en whiskey-reklam med ett stort japanskt team. Reklamens regissör talar bara japanska och har långa utläggningar som Bob inte förstår någonting av. Charlotte spenderar däremot tid med att åka metro i staden. Hon besöker olika platser och försöker hitta rätt bland alla japanska skyltar. Charlotte verkar också vilse speciellt när hon med gråten i halsen försöker ringa hem för att tala om att hennes äktenskap inte hade blivit så som hon hade

tänk sig. Man uppfattar ganska snabbt att en stor del av filmens längd används till att fördjupa karaktärerna.

Enligt Lindqvist (2009 s.40) skall den första vändpunkten infinna sig mellan 25 och 35 minuter. I *Lost in Translation* har Bob och Charlotte sin första diskussion där de presenterar sig för varandra vid c. 31 min (se bilaga 1 punkt 10a). Detta leder berättelsen in i den andra akten där Bob och Charlotte lär känna varandra.



Figur 7. Charlotte och Bob diskuterar med varandra för första gången vid 31 min (Skärmtagning från *Lost in Translation* 2003)

Hela akt 2 går ut på att Bob och Charlotte lär känna varandra. Konfliktupptrappningen eller fördjupningen sker där huvudkaraktärerna börjar fatta tycke och blir mer engagerade i varandra. Man ökar också trycket och huvudpersonernas distans till sina partners genom olika handlingar. I Charlottes fall understyker man hur hon gång på gång blir lämnad ensam av hennes man som prioriterar det respekterade fotografjobbet. Man tar också in en ny karaktär, den blonda halvdumma skådespeleskan Kelly, för att visa att de människor hennes man umgås med inte är sådana människor som hon själv känner gemenskap med. Bob blir också allt mer distanserad från sin fru. Det får vi veta genom telefonsamtal och fax. Hon koncentrerar sig på färgval av mattor medan Bob

tampas med sin medelålderskris. Ju större distansen blir till de övriga personerna i Bobs och Charlottes liv, desto närmare varandra kommer de varandra.

I mitten av akt två kommer vi fram till *the point of no return*. Charlotte och Bob har spenderat mycket tid tillsammans vilket resulterar i en scen där de hänger på Bobs hotellrum och dricker sake. Bob och Charlotte lägger sig i sängen och har ett intimt samtal. Till slut somnar de bredvid varandra och Bob håller om Charlottes fot. Vi uppfattar att relationen nu blivit fysisk, även det är genom en väldigt subtil gest (se bilaga punkt 17d).



Figur 8. Fördjupningen i relationen mellan karaktärerna gestaltas med en liten gest – Bobs hand som tar om Charlottes fötter. (Skärmtagning från *Lost in Translation* 2003)

När huvudkaraktärerna slutligen kommer varandra nära så tvingas de att vara ifrån varandra genom att Charlotte åker till Kyoto där hennes man jobbar. Detta kan ses som ett väldigt typiskt sätt att öka spänningen i berättelsen enligt den klassiska dramaturgin. Charlotte och Bob tvingas att spendera tid på olika håll vilket ger Bob möjligheten att göra sitt snedsteg med den rödhåriga sångaren som presenterades i början av filmen. När Charlotte återvänder från Kyoto knackar hon på Bobs dörr och upptäcker vad Bob gjort. Här kan man säga att filmens klimax eller andra vändpunkt ligger (se bilaga 1 punkt 22a). Charlotte och Bob tvingas igen ifrån varandra, denna gång på det mentala

planet och filmen går in i akt tre. I den sista delen av filmen förväntar sig tittaren få svar på frågan om huvudkaraktärerna får varandra på slutet eller inte.



Figur 9. I vändpunkt 2 blir Bob fast av Charlotte av att ha spenderat natten med den rödhåriga sångerskan från baren. (Skärmtagning från Lost in Translation 2003)

Lost in Translation uppbyggnad skiljer sig från den klassiska dramaturgin så till vida att man inte med full säkerhet kan fastställa vem som är protagonisten i filmen. Vi följer nämligen både Bob och Charlotte i parallella handlingsplan i en stor del av filmen. Genom att jämföra början och slutet av filmen kan man också konstatera att filmen inte börjar och slutar med samma karaktär. Filmen börjar med Charlotte liggande på en säng och slutar med Bob som åker taxi. Genom att jämföra de olika karaktärernas utveckling under filmen kan man ändå se att Bob är den som utvecklas mer under filmens gång. Han börjar filmen i ett otillfredsställt läge och slutar den med ett leende på läpparna. I filmens avtoning får man också uppfattningen av att Bob överkommer sin rädsla, sänker sin gard och vågar visa sina känslor för Charlotte oberoende av vad omvärlden tycker. Charlotte har däremot inte en lika tydlig utveckling. Hon stannar kvar i Tokyo och till synes har hennes situation inte ändrats när Bob åker därifrån. Detta tyder på att Bob skulle vara protagonisten.

På samma sätt saknas det också en tydlig antagonist i filmen. Om man förutsätter att Bob är protagonisten i berättelsen, och att hans strävan är att få Charlotte, så blir antagonisten delvis han själv och hans rädsla hur andra skall uppfatta honom, delvis hans fru och barn, och delvis Charlottes man. Man kunde också tolka Charlotte som antagonisten eftersom det är hon som tvingar och lockar Bob att agera, utvecklas och göra beslut. Det är också väldigt svårt att definiera hjälten i filmen eftersom det mest verkar vara psykologiska faktorer som mognad som hjälper till att protagonisten får det han vill på slutet. Alternativt kunde Charlotte också tolkas som hjälten som hjälper Bob att komma igenom sin medelålderskris.



Figur 10. Bob anländer till Tokyo i filmens anslag. (Skärmtagning från *Lost in Translation* 2003)

Filmens berättelse är grunden en ganska typisk kärlekshistoria där en kvinna och en man hittar varandra. Själva berättelsen följer till stor grad den romantiska komedins konventioner: pojken möter flickan; pojken förlorar flickan och pojken får flickan. Det som däremot gör den väldigt annorlunda från andra romantiska komedier är att huvudkaraktärerna har en tydlig ålderskillnad, där Charlotte precis gått ut college medan Bob är en medelåldersman med fru, barn och hus. Den typiska kärleksberättelsen blir plötsligt en ganska otypisk historia om hur två människor som till synes inte har någon gemensamt, hittar den. Genom att använda karaktärer med en större ålderskillnad har man också automatiskt gjort berättelsen mer unik och komplex.

Det som markant skiljer *Lost in Translation* från den klassiska dramaturgin är det öppna slutet. I slutscenen i filmen springer Bob efter Charlotte på en livlig gata i Tokyo. Bob kramar och kysser Charlotte, vilket påvisar att hans karaktär utvecklats till att godkänna de känslor han har för Charlotte men sedan viskar han någonting i hennes öra, som tittaren inte får höra. Bob säger farväl och åker i väg med taxin mot flygfältet, men tittaren får egentligen aldrig veta vad som sades och om de två ”fick varandra” till slut. Berättelsen slutar ändå i god ton.

Filmen *Lost in Translation* fyller klart definitionen för ett narrativ eftersom vi hela tiden under filmens gång är medvetna om karaktärernas och händelsernas relation till varandra i tid och rum. Det finns också mycket som tyder på att *Lost in Translation* bygger på den klassiska dramaturgin. Man kan hitta de traditionella elementen med tre akter och vändpunkter, om man verkligen letar efter dem. Samtidigt skiljer sig filmen från den klassiska Hollywood filmen i dramaturgens dynamik. Vändpunkterna, konflikterna och utvecklingen i filmen är minimalistiska och ligger främst på det psykologiska planet. Den dramaturgiska kurvan på *Lost in Translation* skulle därmed inte alls nå samma höjder som den klassiska kurvan även om formen kan tolkas vara samma. Det finns ändå ingenting som tyder på att filmen har tydliga influenser från andra filmformer eftersom filmen följer narrativets grundprinciper.

5 DISKUSSION OCH SLUTLEDNING

Även om man kan analysera *Lost in Translation* från den klassiska dramaturgins synvinkel är frågan snarare om det är till någon nytta? Är det verkligen ändamålsenligt att analysera eller bygga upp en stämningsfilm på basen av den klassiska dramaturgin? Jag tror det kan vara farligt att slavist följa de konventioner som filmböckerna presenterar. Jag upplever det till exempel ganska klumpigt att analysera *Lost in Translation* enligt den klassiska dramaturgin eftersom händelseförloppen är småskaliga och berättelsen saknar en konventionell dynamik. I stället skulle det vara intressant att i ett fortsatt arbete jämföra filmens uppbyggnad i förhållande till Bremonds cykel -modell. I Bremonds modell lägger man inte lika stor vikt på själva vändpunkterna utan i stället på en fortgående rörelse mellan otillfredsställelse och tillfredsställelse. På så sätt kunde man tänka sig att Bremonds modell skulle vara mer användbar i analys av stämningsfilmer.

Trots att indie- och Hollywood-filmens gränser har suddats ut, verkar inte film formerna ha gjort det som jag antog i frågeställningen. *Lost in Translation* är som helhet fortfarande väldigt långt ifrån den abstrakta eller associativa filmens form och berättande. I stället representerar *Lost in Translation* en film med en speciell kombination av form och stil. I fortsatta studier skulle det med andra ord löna sig att i större grad beakta filmens stil i analysen av formen. *Lost in Translation* har en stil som likt en abstrakt film kan tilltala publiken även på ett strikt estetiskt plan. De långa tagningarna och det stillsamma filmberättandet påverkar uppfattningen av formen och gör att filmen känns mer alternativ. Det är kanske just estetiken och stämningen i filmen som gör att publiken köper det minimalistiska berättandet. Samtidigt finns den klassiska dramaturgin där som stöd för att publiken ska orka njuta av stilen enda till slut.

Det här arbetet är väldigt litet omfattningen och det skulle behövas en mycket mer djupgående analys för att fastställa hur formen och stilen korrelerar i filmen. För att se i fall det finns andra narrativa teorier som lämpar sig bättre till analys av stämningsfilmen borde man göra en komparativ analys mellan olika teorier. Slutligen är filmens form absolut inte hela sanningen. Det är fortfarande viktigt att hitta sina egen röst och stil som filmmakare oberoende av vilka teorier man utgår från. Konventioner förändras och nya former upptäcks men grunden i filmmakandet ligger ändå i det egna skapandet. Formen i sig självt är ännu ingen film, utan nyckeln ligger i hur man som filmmakare tillämpar, utvecklar och nyuppfinner formen så att den samverkar och inte motarbetar ens konstnärliga och stilmässiga val.

KÄLLOR

Litteratur

Bordwell, David & Thompson, Kristin. 2004, *Filmart – An introduction*, 7 uppl., New York: McGraw-Hill, s.532.

Gottschall, Jonathan. 2012, *The Storytelling Animal – How stories make us human*, New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, s.248.

King, Geoff. 2010, *Lost in Translation*, Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, American Indies, s.158.

Lindqvist, Fredrik. 2009, *Att skriva filmmanus, konsten och hantverket – en praktisk handbok*, Stockholm: Adastra media, s.276.

Artiklar & avhandlingar

Jahn, Manfred. 2005, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, English Department, University of Cologne.

Tillgänglig: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>

Internet

Box Office Mojo. 2013, *Lost in Translation*.

Tillgänglig: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=lostintranslation.htm>

Hämtad 31.3.2013.

Focus Features. 2013, *About Focus features*.

Tillgänglig: <http://focusfeatures.com/about>

Hämtad 23.3.2013.

IMDB. 2013, *Box office/ business for Lost in Translation*.

Tillgänglig: http://www.imdb.com/title/tt0335266/?ref_=sr_1

Hämtad 26.2.2013.

Wikipedia. 2013, *Narratology*.

Tillgänglig: <http://en.wikipedia.org/wiki/Narratology>

Hämtad 1.4.2013

Wikipedia. 2013, *Narratologi*.

Tillgänglig: <http://sv.wikipedia.org/wiki/Narratologi>

Hämtad 1.4.2013

Wikipedia. 2013, *Dramatic structure*

Tillgänglig: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramatic_structure

Hämtad 19.4.2013

Filmer

Lost in Translation. 2003, manus och regi: Sofia Coppola, distribution: Focus Features, ansvarig utgivare: Netflix.com, filmens längd 101 min.

The Pianist. 2002, regi Roman Polanski, manus: Ronald Harwood, distribution: Focus Features m.fl., filmens längd: 150 min.

BILAGOR

Bilaga 1: En segmentering av handlingen i Lost in Translation

LOST IN TRANSLATION: EN SEGMENTERING AV HANDLINGEN

C. Förtext

1. På hotellet, Tokyo dag 1

- a. Charlotte ligger på sitt hotellrum
- b. Filmstjärnan Bob anländer till Tokyo och hotellet
- c. Bob får ett fax från sin fru – han har glömt sin sons födelsedag
- d. Rödhårig kvinna sjunger i hotellbaren
- e. Charlotte ligger sömnlös bredvid sin snarkande man

2. På hotellet Tokyo dag 2

- a. Charlottes man åker till jobbet och lämnar hennes ensam på rummet
- b. Bob ser Charlotte i hissen

3. I tv-studion/ I staden

- a. Bob jobbar på en reklam och förstår inte vad japanerna säger
- b. Charlotte ser vilsen ut Tokyos metro
- c. Charlotte besöker ett tempel

4. Charlottes hotell rum

- a. Charlotte ringer hem och säger att hennes äktenskap inte blev som hon tänkt sig men hennes mamma hinner inte tala i telefon och lägger på. Charlotte börjar gråta.
- b. Charlotte dekorerar sitt rum och stöter sin tå i sänggaveln

c. Charlottes man berättar om irriterat om sitt jobb medan han packar väskan. Han går i väg och lämnar Charlotte ensam på rummet.

5. Bobs hotellrum

- a. Bob tittar på en film med sig själv i huvudrollen som är dubbad till japanska
- b. En kvinna ringer på dörren och ber att få utföra massage tjänster. Bob försöker avböja.

6. I staden/ på hotellet dag 3

- a. Charlotte går runt i Tokyo bland mycket folk
- b. Bobs japanska värdar möter honom vid hotell lobbyn och ber honom stanna kvar några dagar för andra jobb. Bob ser tveksam ut.

7. I studion

- a. Bob modellerar för en whiskey reklam
- b. Bob strider på telefonen med sin manager som anser att Bob borde stanna av ekonomiska skäl. Bob vill åka hem.

8. På hotellet

- a. Bob tar en drink i hotellbaren. Han ser Charlotte sittandes i ett annat sällskap.
- b. Charlotte ler mot Bob och skickar honom en drink
- c. Bob motionerar på japansk springmatta och kommer inte av

9. På hotellet dag 4

- a. Bob haltar genom lobbyn
- b. Charlotte stöter på skådespelaren Kelly i lobbyn tillsammans med sin man. De diskuterar och Charlottes man lovar att träffa Kelly senare. Charlotte tycker att Kelly är enfaldig men hennes man försvarar Kelly.

- c. Charlotte lyssnar på självhjälps cd
- d. Charlotte går omkring på hotellet och tar ett bad
- e. Bob och Charlotte tittar på samma tv-program i sina rum

10. I hotellbaren på natten

- a. Bob tar en drink i baren då Charlotte dyker upp och beställer en drink. De börjar diskutera.
- b. Bob berättar att han är på arbetsresa, att han glömt sin sons födelsedag och att han helst skulle vilja vara hemma och göra teater på Broadway.
- c. Charlotte berättar att hon är på hennes mans arbetsresa och att han är en fotograf. Hon har studerat filosofi och vet inte vad hon skall göra i sitt liv.

11. På hotellet dag 5

- a. Charlotte möter Kelly i hotellbaren tillsammans med hennes man.
- b. Charlotte är uttråkad på sällskapet och går i stället över till Bob som också sitter vid baren

12. På hotellet dag 6

- a. Charlottes man åker på arbetsresa
- b. Charlotte simmar och möter Bob i hotellgången. Charlotte bjuder ut Bob och de kommer överens om att ses.

13. Ute i staden

- a. Charlotte och Bob träffar Charlottes japanska vänner ute på en bar
- b. Bartendern blir arg och skjuter på Charlottes vänner. Alla börjar springa i väg.
- c. Bob och Charlotte springer och tappar bort sina vänner. De återförenas och tar en taxi.
- d. Bob och Charlotte dricker, sjunger karaoke och ger varandra blickar.

- e. Bob bär Charlotte till hennes hotellrum och bäddar in henne i sängen.
- f. Bob går till sitt hotellrum och ringer sin fru. Han ångrar samtalet efteråt.

14. Ute i staden dag 7

- a. Bob spelar golf på sin lediga dag
- b. Bob och Charlotte äter sushi och hon berättar om hur hon stukat sin tå

15. På sjukhuset

- a. Bob tar Charlotte till läkaren
- b. Bob försöker kommunicera med japanska personer i väntehallen
- c. Charlotte blir undersökt och Bob tar henne tillbaka till hotellet.
- d. Charlotte tittar på bilder av hennes man medan Bob spelar minigolf på sitt rum

16. Ute i staden

- a. Charlotte bestämmer träff med Bob på en bar som visar sig vara en strippklubb. De går ut tillsammans.

17. På hotellet

- a. Charlotte ligger sömnlös och får ett meddelande från Bob
- b. Charlotte och Bob ser på tv och dricker drinkar
- c. Charlotte och Bob diskuterar hur de träffades. De ligger nära varandra på sängen och öppnar upp till varandra om deras liv.
- d. Bob och Charlotte somnar på sängen och Bob håller om Charlottes fot.

18. Kyoto dag 8

- a. Charlotte åker till Kyoto med tåg

- b. Charlotte besöker ett tempel och ser ett japanskt bröllop

19. På hotellet

- a. Bob spenderar tid på sitt rum och får flera fax från sin fru
- b. Bob smyger ut från hotellet för att undvika de japanska värdarna och ringer sin manager för att säga att han vill stanna i Tokyo för att göra en talkshow.

20. Talkshow

- a. Bob medverkar i en japansk talkshow

21. På hotellet

- a. Bob går tillbaka till hotellet och ringer sin fru för att säga att han vill ändra på sitt liv och bli mer hälsosam
- b. Bob går i bastu
- c. Bob ser på talkshowen han medverkat i
- c. Bob går till hotellbaren och träffar den rödhåriga sångerskan

22. På hotellet dag 9

- a. Bob vaknar upp och hör sångerskan i duschen.
- b. Det knackar på hans dörr
- c. Bob öppnar för Charlotte som står vid dörröppningen och hör sångerskan i duschen

23. I sushi restaurangen

- b. Charlotte och Bob äter lunch. Charlotte säger att hon förstår Bobs val eftersom sångerskan är äldre och de kanske har mera gemensamt.

24. På hotellet

- a. Ett brandalarm går på mitt i natten. Charlotte träffar Bob utanför hotellet där alla samlats. Charlotte förlåter Bob och medger att hon saknat honom. Bob berättar att han kommer att åka nästa dag.
- b. Charlotte och Bob tar en drink vid baren. Bob tar hennes hand och säger att han inte vill åka. Charlotte tycker att Bob borde stanna.
- c. Charlotte och Bob ger en pinsam god natt puss tillvarandra i hissen
- d. Charlotte får ett fax av sin man där det står att han saknar henne

25. På hotellet dag 10

- a. Bob ringer Charlotte från lobbyn men hon svarar inte. Han lämnar ett avskedsmeddelande på hennes svarare.
- b. Charlotte kommer ner med hans jacka som han lämnat efter sig. De säger hejdå och Bob säger att han också saknat henne. Hon tar hissen och går.

26. Ute i staden

- a. Bob åker taxi till flygplatsen
- b. Bob ser Charlotte på en gata. Han stiger ur taxin och ber den vänta, och springer efter henne.
- c. Bob kramar Charlotte och hon börjar gråta
- d. De kysser varandra
- e. Han viskar i hennes öra och hon ler
- f. Bob går tillbaka och stiger in i taxin. Bob åker igenom staden mot flygfältet.

E. Sluttexter